

Paternoster (Vaterunser) - Gesangsweisen und Vertonungen

Heilige Texte werden nicht in der Alltagssprache gesprochen, sondern in besonderer Art rezitiert. Das ist im Christentum nicht anders als im Judentum und Islam. Es handelt sich dabei um einen „Sprechgesang“, der eine Zwischenstellung zwischen dem Sprechen (Alltagssprache, Bühnensprache) und dem Singen (Rezitativ, Melodie) einnimmt. Eine solche Vortragsweise bezeichnet man seit dem Vaticanum II (1962-65) wieder mit dem alten Begriff Kantillation.¹

Charakteristisch ist das Vorherrschen des „tonus rectus“, des Singens auf einem Ton. Der Vermeidung von Monotonie dienen der Wechsel in der Rezitationshöhe und formelhafte Figuren, die zudem die syntaktische Textstruktur verdeutlichen (Satzanfang, -mitte, -ende). Diese Floskeln sind nach dem Grad der Feierlichkeit einfacher oder ausgezierter, eine Abstufung, die ja auch z. B. in der größeren Pracht der Gewänder, der Zahl der Ministranten und dem Schmuck der Kirche zum Ausdruck kommt.

Eine besonders wichtige Urform solcher Kantillationen ist die Psalmodie²:

Psalm 47³



- | | | | |
|---|--------------|---------------------------|----------------------------|
| 1. Ihr Völ-ker alle, klatscht in die | Hän - de; | und jauchzt Gott mit | fröh - li - chem Schall! |
| 2. Denn furchtgebietend ist der Herr, der | Höch - ste, | ein großer König über die | gan - ze Er - de. |
| 3. Er wählt unser Erbland für uns | aus, | den Stolz | Ja - kobs, den er liebt. - |
| 4. Gott fährt auf unter | Ju - bel, | der Herr beim Hall | der Po - sau - nen. |
| 5. Singt unsrem Gott, ja | singt ihm! | Spielt unsrem | Kö - nig, spielt ihm! |
| 6. Denn Gott ist König über die | Er - de. | Lobsingt | ihm mit Psal - men! |
| 7. Gott ist König über die | Völ - ker, | Gott sitzt auf seinem | hei - li - gen Thron. |
| 8. Die Fürsten der Völker sind ver - | sam - melt | als Volk des | Got - tes A - brahams. |
| 9. Denn Gott gehören die Mächte der | Er - de, | er ist | hoch er - ha - ben. - |
| 10. Ehre sei dem Vater und dem | Sohn | und dem | Hei - li - gen Geist, |
| 11. wie im Anfang, so auch jetzt und | al - le Zeit | und in E - - - | wig - keit. A - men. |

Die melodische Bewegung ist sehr reduziert, der Text wird überwiegend auf e i n e m (Rezitations-)Ton gesungen. Kleine Tonbewegungen gibt es nur am Anfang (Initium), in der Mitte (Mediatio) und am Ende (Finalis) des Verses. Das Initium steht nur am Anfang des Psalms, die Mediatio markiert die Atempause in der Versmitte, die Finalis zeigt das Versende an. Der Rhythmus folgt dem Sprechrhythmus, nicht einem musikalischen Rhythmusmuster oder einem Takt.

Die Psalmen sind Gesänge des Alten Testaments. Ihr besondere poetisches Merkmal ist die Parallelität der beiden Halbverse (parallelismus membrorum⁴): „Ihr Völker alle klatscht in die Hände // und jauchzt Gott mit fröhlichem Schall“. Der 2. Halbvers formuliert den Gedanken des 1. noch einmal anders. In der frühen Zeit wurden die Psalmen – vgl. den Text des Psalms 47 – mit Saiten- und Schlaginstrumenten begleitet (griech. psallein bedeutet: eine Saite zupfen). Später (in den Synagogengottesdiensten) geschah das nicht mehr.⁵ Die feierliche Schlussformel (Doxologie), die den dreifaltigen Gott preist, stellt den jüdischen Gesang in den christlichen Zusammenhang.

Es gibt verschiedene Psalmtöne (Melodiemodelle). Das Notenbeispiel zeigt den 8. Psalmton.

Die Fokussierung auf einen Rezitationston als feststehende Achse im Tonraum fördert die Konzentration. Es gibt keine auffälligen, interessanten und neuen Figuren, die ablenken.

¹ Die etymologische Erklärung des Begriffs ist rätselhaft.

² Psalmengesang, von griech. ödē = Gesang, Lied und psalmos = Psalm

³ Nach der CD (Gregorianische Gesänge. Pfingsten. Eucharistie. Maria. Ltg. Godehard Joppich, CHE 0105-2, 1979

⁴ **Christoph Bizer:** Der christlichen Kirche hat der Parallelismus membrorum - wie schon dem alten Israel - sehr eingeleuchtet. Bei ihrem Psalmsingen haben sich die Sänger in zwei Reihen gegenüber gestellt. Die eine Seite singt: "Eile, Gott, mich zu erretten" - Pause - Die andere Seite antwortet: "Herr, mir zu helfen" und sofort schließt sich der nächste Vers an ... Der Wechselgesang, hin und her, überwölbt die beiden Reihen der Sänger. Wir haben damit das Grundelement eines Kirchenraumes, sagen wir das Gewölbe eines Chorraums.

Vortrag in Rastede am 16.03.2001. http://www.akademie-oldenburg.de/publik_doku_1_4.html 24.06.03

⁵ David tanzte vor der Bundeslade, und im Tempel gab es festliche Instrumentalmusik. In den seit der babylonischen Gefangenschaft sich entwickelnden Synagogengottesdiensten dagegen wurden Tanz und Instrumentalmusik immer mehr ausgeschlossen. Das Christentum hat diese Haltung übernommen. Und so ist die alte Kirchenmusik (z.B. die Gregorianik) rein vokal, d. h.: unbegleiteter Gesang. In der orthodoxen Kirche ist das bis heute so. Im Islam ist eine ähnliche Haltung zu beobachten. In den westlichen Kirchen drangen seit dem Beginn der Neuzeit immer mehr Instrumente in den liturgischen Bereich ein. Im Neuen Geistlichen Lied, das stark von den afrikanisch-amerikanischen Gospels beeinflusst ist, wird auch der ekstatische Körperausdruck nicht mehr als unliturgisch angesehen.

Schon beim gemeinsamen Sprechen des Psalms merkt man, dass man aufeinander hören muss. Beim Singen muss man neben dem Sprechrhythmus auch die Tonhöhe angleichen. Das Verschmelzen der einzelnen Stimmen im Gesamtklang fördert nach alter Vorstellung die „unanimitas“ (die Einmütigkeit der Seelen).

Dadurch, dass der Melodieablauf in jedem Vers immer in gleicher Weise wiederkehrt, fühlt man sich wie von ‚Wellen‘ getragen.

Der 8. Psalmton hat eine Bogenform: Der Anstieg zur Aufgipfelung in der Mitte wird im 2. Teil (horizontal) gespiegelt.

1. Ihr Völ-ker alle, klatscht in die Hän-de; jauchzt Gott zu mit lau-tem Ju-bel!

Die Zeit scheint still zu stehen, läuft in sich zurück. Zeitentobenheit und Sich-Getragen-Fühlen sind wichtige Merkmale des Gebets überhaupt.

Es fehlt eine rhythmische und metrische Stimulation. Der Erlebnisraum ist ein konzentriert-geistiger, weltabgehobener.

Auch das Paternoster, das älteste und bedeutendste Gebet der Kirche, das Jesus seine Jünger lehrte⁶, hat eine inhaltlich und formal tiefe Struktur.

Es orientiert sich an uralten religiösen Sprechformen wie z. B. dem Dekalog

Die zehn Gebote (Dekalog) in Kurzfassung:

1. Tafel	Ich bin der HERR dein Gott 1. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir 2. Du sollst den Namen des Herrn ... nicht missbrauchen 3. Du sollst den Feiertag (Sabbat, Sonntag) heiligen	Liebe zu Gott	„theologische“ Gebote
2. Tafel	4. Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren 5. Du sollst nicht töten. 6. Du sollst nicht ehebrechen. 7. Du sollst nicht stehlen 8. Du sollst nicht falsch Zeugnis reden ... 9. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus. 10. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, ...	Liebe zum Nächsten	„ethische“ Gebote

Diese Einteilung in 3 + 7 Gebote geht auf Augustinus zurück. Leitgedanke dabei ist das Doppelgebot von Gottes- und Nächstenliebe.

Das Vater unser ist so etwas wie die Antwort des Menschen auf Gottes Gesetz:

1. Teil	Vater unser im Himmel, 1. Geheiligt werde dein Name. 2. Dein Reich komme. 3. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.	Liebe zu Gott	„theologische“ Bitten Du-Bitten
2. Teil	4. Unser tägliches Brot gib uns heute. 5. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. 6. Und führe uns nicht in Versuchung, 7. sondern erlöse uns von dem Bösen. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.	Liebe zum Nächsten	„ethische“ Bitten Wir-Bitten

Das Gebet des Herrn (Mt 6,9-13 und Lk 11,2-4) ist das wichtigste und älteste Gebet der Kirche. Der Text gliedert sich in 3 Teile: Anrede, 7 Bitten und Doxologie (Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen).

⁶ Es ist in zwei Formen überliefert, einer längeren bei Matthäus (Mt 6, 9-13), einer kürzeren bei Lukas (Lk 11, 2-4). Erstere hat sich im Gebrauch durchgesetzt. In der Messe hat das Pater noster schon sehr früh seinen Platz zwischen Kanon (Wandlung) und Kommunion gefunden. Für die Zeit um 400 gilt das als gesichert.

Bernhard Lang:

Als gottesdienstliches Gemeindegebet eingesetzt, hat das Vaterunser viel von seinem ursprünglichen Sinn verloren. Diesem Verlust steht jedoch ein Gewinn gegenüber: Das Gebet galt schon früh als eine kurze Zusammenfassung des christlichen Glaubens oder, in den Worten Cyprians, als «Kompendium der himmlischen Lehre» (*caelestis doctrinae compendium*). Die Kürze ist bewusst gewählt, «damit das Gedächtnis der Lernenden mit der himmlischen Lehre keine Mühe habe, sondern das für einen schlichten Glauben Notwendige schnell erlernen könne». Das Vaterunser galt als Zusammenfassung der neutestamentlichen Botschaft in derselben Weise wie die Zehn Gebote das Alte Testament verkörpern: ein kurzer, leicht zu behaltender Text, der, einem großen Lehrer zugeschrieben, die Grundgedanken eines komplexen Traditions- und Lehrbestandes wiedergab. Dieser Idee sind bis heute alle elementaren Lehrbücher des christlichen Glaubens («Katechismen») verpflichtet: Indem sie Dekalog und Vaterunser erklären, legen sie den Grund zu einem jüdisch-christlichen Weltverständnis.

Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998, S.119

Thomas Ruster:

Damit erklärt sich der Aufbau aller Gesetzessammlungen im Alten Testament, bei denen jeweils das Gebot der Alleinverehrung Gottes am Anfang oder im Zentrum steht und die anderen Gebote dem zugeordnet sind. Ebenso wird das Zueinander der sog. *zwei Tafeln des Dekalogs* verständlich. Die zweite Tafel wäre nicht erforderlich, wenn die Gebote der ersten gehalten würden, aber solange das nicht geschieht, soll man mindestens nicht der Dämonie unausgesetzter Arbeit verfallen, soll man die Eltern ehren, nicht morden, nicht ehebrechen, nicht stehlen, nicht falsches Zeugnis ablegen und vor allem seine Begierde im Zaum halten. Die zweite Tafel enthält Verordnungen für die Not, die entsteht, wenn Gott mit Göttern vertauscht und sein Name nicht geheiligt wird. Auch der Aufbau des *Vaterunsers* ist von dieser Einsicht her erschließbar. Nachdem darum gebetet wird, dass der Name Gottes geheiligt werden, sein Reich kommen, sein Wille geschehen möge im Himmel wie auf Erden, könnte eigentlich schon das Amen folgen, denn was gäbe es mehr zu erbitten? Da es aber nicht so steht, dass diese Bitten schon erfüllt werden können, ja dass auch nur die, die sie äußern, sie wirklich immer im Ernst meinen, muss noch einiges hinzugefügt werden: dass man sich mindestens mit dem *täglichen* Brot zufrieden geben möge, denn die Sorge für das Brot von morgen und übermorgen nimmt anderen das tägliche Brot weg und schafft auch noch allerhand Dämonen Einlass, die sich an das Vorsorgestreben klammern. Um die Vergebung der Schuld wird gebeten, damit nicht die bösen Taten der Vergangenheit die Gegenwart in ihren Bann schlagen und einen Neuanfang unmöglich machen. Systemisch-dämonische Wirkungen schrecklichen Ausmaßes treten ein, wenn Schuld und Schulden nicht nachgelassen werden; Schuldennachlass muss nach biblischer Erfahrung immer wieder sein. Und ganz direkt gegen die Sünde und die Verführungskraft der Mächte ist die nächste Bitte gerichtet. Erlösung vom Bösen in dem Umfang, wie das in einer gottfernen Welt möglich ist, hängt ab vom Widerstand gegen diese Verführung. Die abschließende Doxologie (sie findet sich schon in frühen Zeugen der Matthäus-Version) ist noch einmal kräftig gegen die Mächte gerichtet, das „denn *dein* ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit“ ist ihnen exorzistisch ins Gesicht gesagt, da sie ja noch wirken können, solange der zweite Teil des Gebets überhaupt noch gebetet werden muss.“

Von Menschen, Mächten und Gewalten. Eine Himmelslehre, Mainz 2005, S. 207

Das Paternoster in der Messe

Heutige Form

<p>Pr (iester) Durch ihn und mit ihm und in ihm ist dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit.</p> <p>A (Ile) Amen</p> <p>Pr Dem Wort unseres Herrn und Erlösers gehorsam und getreu seinem Auftrag wagen wir zu sprechen:</p> <p>A Vater unser im Himmel, Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. Unser tägliches Brot gib uns heute. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.</p> <p>Pr Erlöse uns, Herr, allmächtiger Vater, von allem Bösen und gib Frieden in unseren Tagen. Komm uns zu Hilfe mit deinem Erbarmen und bewahre uns vor Verwirrung und Sünde, damit wir voll Zuversicht das Kommen unseres Erlösers Jesus Christus erwarten.</p> <p>A Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.</p>	<p>Pr Per ipsum, et cum ipso, et in ipso, est tibi Deo Patri omnipotenti, in unitate Spiritus Sancti, omnis honor et gloria per omnia saecula saeculorum.</p> <p>A Amen.</p> <p>Pr Præceptis salutaribus mōniti, et divīna institutiōne formāti, audēmus dicere:</p> <p>A Pater noster, qui es in caelis; sanctificétur nomen tuum; advēniat regnum tuum; fiat volūntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum cotidianum da nobis hōdie; et dimitte nobis débīta nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris; et ne nos indúcas in tentatiōnem; sed libera nos a malo.</p> <p>Pr Líbera nos, quæsumus, Dómine, ab ómnibus malis, da propítius pacem in diēbus nostris, ut, ope misericórdiæ tuæ adiúti, et a peccáto simus semper líberi et ab omni pertubatiōne secúri: expectántes beátam spem at advéntum Salvatoris nostri Iesu Christi.</p> <p>A Quia tuum est regnum et potestas, et gloria in saecula.</p>
---	---

Tridentinische Form (1562 – 1962)

<p>Pr (iester) Durch ihn und mit ihm und in ihm ist dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit.</p> <p>A (Ile) Amen</p> <p>Pr Dem Wort unseres Herrn und Erlösers gehorsam und getreu seinem Auftrag wagen wir zu sprechen:</p> <p>Pr Vater unser im Himmel, Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. Unser tägliches Brot gib uns heute. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.</p> <p>Pr Erlöse uns, Herr, allmächtiger Vater, von allem Bösen und gib Frieden in unseren Tagen. Komm uns zu Hilfe mit deinem Erbarmen und bewahre uns vor Verwirrung und Sünde, damit wir voll Zuversicht das Kommen unseres Erlösers Jesus Christus erwarten.</p> <p>A Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.</p>	<p>Pr Per ipsum, et cum ipso, et in ipso, est tibi Deo Patri omnipotenti, in unitate Spiritus Sancti, omnis honor et gloria per omnia saecula saeculorum.</p> <p>A Amen.</p> <p>Pr Præceptis salutaribus mōniti, et divīna institutiōne formāti, audēmus dicere:</p> <p>Pr Pater noster, qui es in caelis; sanctificétur nomen tuum; advēniat regnum tuum; fiat volūntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum cotidianum da nobis hōdie; et dimitte nobis débīta nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris; et ne nos indúcas in tentatiōnem; sed libera nos a malo.</p> <p>Pr Líbera nos, quæsumus, Dómine, ab ómnibus malis, da propítius pacem in diēbus nostris, ut, ope misericórdiæ tuæ adiúti, et a peccáto simus semper líberi et ab omni pertubatiōne secúri: expectántes beátam spem at advéntum Salvatoris nostri Iesu Christi.</p> <p>A Quia tuum est regnum et potestas, et gloria in saecula.</p>
--	--

Es sind in der römischen Kirche zwei verschiedene gregorianische Versionen des Paternoster im Gebrauch, eine einfache (tonus usualis bzw. ferialis) und eine musikalisch reicher ausgestattete (tonus solemnis).

Tonus usualis

P Ræcéptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-ví-na in-sti-tu-ti-ó-ne formá-ti,
audémus dí-ce-re :

Pa-ter nos-ter,
qui es in cæ- lis :

sancti- fi-cé-tur nomen tu- um;
advé-ni- at regnum tu- um;
fi- at vo-lúntas tu- a,
sic-ut in cæ-lo, et in ter- ra.
Panem nostrum co-ti-di- á-num
da no-bis hó-di- e;
et dimítte nobis dé-bi-ta nostra,
sicut et nos dimíttimus de-bi-tó-ri-bus no-stris;
et ne nos indú-cas
in tenta-ti- ó- nem; sed lí-be-ra nos a ma-lo.

Das schmucklos-einfache, wahrscheinlich ältere gregorianische Paternoster hat wie die Psalmodie einen Rezitationston (g)⁷ und syntaktische Melodiefloskeln. Besonders häufig erscheint die Schlussfloskel gfd. In der Umkehrung (dfg) markiert sie das Ende der Großabschnitte. Musikalisch bilden die beiden ersten Bitten mit der Anrufungszeile eine Einheit, sie wiederholen die Schlussfloskel der Anfangszeile. Die folgenden Bitten zeigen dagegen (wie die Anfangszeile selbst) einen regelmäßigen Wechsel von Anfangs- und Schlussfloskel. Die 7 Bitten werden also in 2 + 5 Bitten aufgeteilt. Die 3. Bitte, die in dem Zusatz „sicut in caelo et in terra“ die Brücke zu den das Diesseits betreffenden Bitten bildet, wird also hier ganz zum diesseitigen Bereich gerechnet.

⁷ Der c-Schlüssel wird hier als b gelesen.

Strawinsky: Paternoster (1926 kirchenslavisch, 1949 lateinisch)

In seinem ersten geistlichen Werk kommt Strawinsky zu ähnlichen Lösungen wie das einfache gregorianische Paternoster:

Pa-ter no-ster qui es in coe-lis,

Bitte

1 san-cti - fi-ce - tur no - men tu-um.

2 ad - - ve-ni - at regnum tu - um:

3 fi - - at vo-lun-tas tu - a,

si-cut in coe - lo et in ter - - ra:

4 pa-nem no-strum quo - ti - di - a-num da no - bis ho-di - e:

5 et di-mit-te no-bis de-bi-ta no - - stra,

si-cut et nos di - mit-ti-mus de - bi - - to - ri - bus no - stris:

6 et ne nos in - du-cas in ten - ta - ti - o - nem:

7 sed li - be - ra nos a ma - lo. A - men.

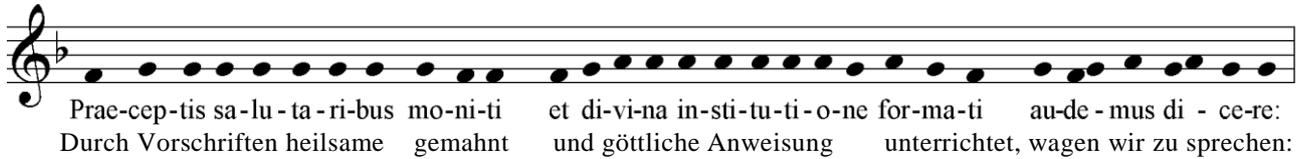
Das Stück ist eine vierstimmig ausgesetzte Kantillation aus vier Tönen mit dem Zentralton c“. Die drei Du-Bitten kadenzieren auf dem dominantischen G-Dur-Klang, der durch seine Helligkeit die himmlische Sphäre versinnbildet. Ab dem Wort „terra“ kadenzieren alle Strukturglieder auf dem „irdischen“ Grundklang c-Moll - mit einer Ausnahme: der erläuternde Zusatz zur fünften Bitte (sicut et nos ...) bricht nach einmal in den G-Dur-Klang durch. Dadurch bekommt der Gedanke der Vergebung eine ‚himmlische‘ Aura. Tendenziell folgt also Strawinsky der Aufteilung in 3 + 4 Bitten. Das wird allerdings verschleiert durch die Tatsache, dass die erläuternden Zusätze (sicut in coelo ... und sicut et nos ...) wie Wir-Bitten behandelt werden.

Heinrich Lindlar:

Die orthodoxe Kirche, zu der Strawinsky sich bekennt, konnte Psalmodie und Hymnodie in ununterbrochener Aufführungspraxis pflegen. Und auch Igor wuchs in einem cäsaropapistischen Sankt Petersburg unter dem Gesetz des Hymnars heran, dessen Psalmodierton den liturgischen A-Cappella-Chören eigen ist, die sich um seine Psalmensinfonie gruppieren: Pater Noster, Credo und Ave Maria (1926 bis 1932). In die Kirche seiner Väter war er 1926 in Paris zurückgekehrt, seit 1910 das erste Mal wieder, dass er zur Kommunion ging. In Paris hörte er damals auch sein Pater Noster in der Russischen Kirche an der Rue Daru aufgeführt. Sein A-Cappella-Stil erstrebt für die russische Kirchenmusik eine Reinigung, wie sie ähnlich in der römischen Kirche seit der Jahrhundertwende, seit der benediktinischen Reformbewegung von Solesmes getätigt wird. Die in der ostkirchlichen Restpraxis allerdings auch heute noch anzutreffenden Harmonisierungen durch Bortnjansky, Kastalsky, Lwow, Musitschenko oder Tschaikowsky gehören der romantizistischen Schule an. Das Repertoire der kirchenmusikalischen Sängerkapelle am Petersburger Hof jedoch, der auch Strawinskys Vater als Solist verpflichtet war, umfasste nicht nur das Gepränge gemischter Chorsätze der Schule Rimsky-Korssakow. Es bezog vielmehr, wie beim Moskauer Synodalchor, auch die responsoriale Psalmodie der armenisch-georgisch-syrischen Tradition mit ein. Das tritt in Strawinskys Credo eindeutig zutage. Rigoros greift er hier auf die Frühform des Accentus [= einfacher rezitierender Gesangsstil im Gegensatz zum concertus, dem melodischen Gesangsstil] zurück. Nirgends sonst stellt er sich so weit in die Anonymität liturgischer Musikformeln wie hier, bis in die der Formeinheit geopfert Sinnereinheit des Satzes, eines Wortes. Eine ideale Kultsprache musste daher auch ihm das Lateinische erscheinen: »Es hat den Vorzug, ein Material zu sein, das nicht tot ist, aber versteint, monumental geworden und aller Trivialität entzogen« (Chronik).

Die geistlichen Werke. In: Otto Tomek (Hg.): Igor Strawinsky. Eine Sendereihe des Westdeutschen Rundfunks zum 80. Geburtstag, Köln 1963. S. 53-54

Die feierlichere (am meisten gebrauchte) gregorianische Version des Paternoster⁸ benutzt oligotonische Wendungen (Kleinmelismen)⁹ und weist einen klareren Textbezug der musikalischen Form auf. Das zeigt sich schon der Einleitung:



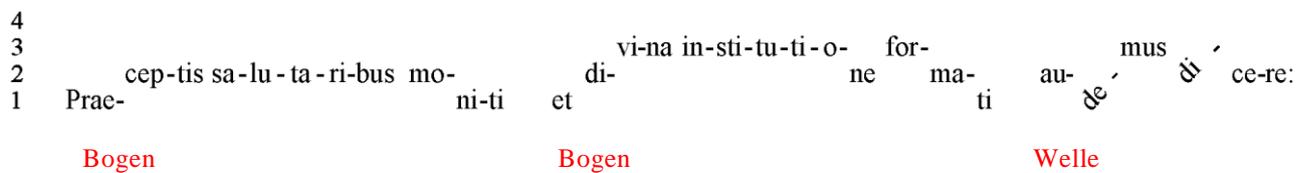
Prae-cep-tis sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for-ma-ti au-de-mus di-ce-re:
 Durch Vorschriften heilsame gemahnt und göttliche Anweisung unterrichtet, wagen wir zu sprechen:

Die drei Tonstufen werden entsprechend dem Text und der Gebetssituation eingesetzt. Zunächst folgen 2 Bogenformen (Aufstieg – Abstieg). Der erste führt nur bis zur 2. Stufe der ‚Treppe‘. Dort verharrt die Melodie in psalmodischem Rezitieren. Diese Gesangsform ist relativ nüchtern, weil sie jede ‚Sprachmelodie‘ und jede musikalische Bewegung verhindert. Der 2. Bogen steigt – entsprechend dem ‚divina‘ – höher. Der Rezitationston liegt jetzt auf der 3. Stufe. Beim Abstieg kommt ein Hauch von melodischer Bewegung hinein. Der 3. Abschnitt hat keine Bogenform mehr, sondern eine Wellenform. Er umkreist den Rezitationston g. Besonders wichtig sind auch die kleinen (oligotonischen) Zweitton-Guppen.



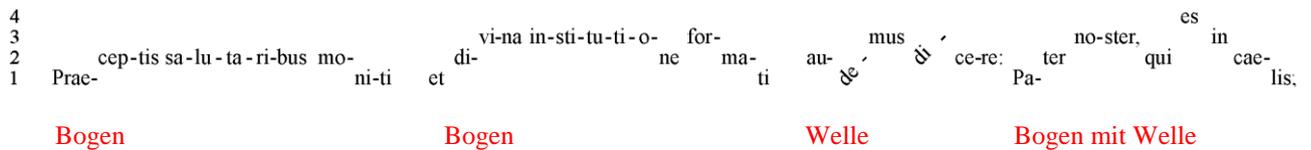
1 2 _____ 1 1 2 3 _____ 2 3 2 1 2 1 2 3 2 3 2
 Prae-cep-tis sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for-ma-ti au-de-mus di-ce-re:

Die Textsilbennotation, die man aus dem Mittelalter kennt, zeigt unmittelbar-plastisch, wie bei ‚audemus dicere‘ die oligotonischen Silben ‚abheben‘, ‚ins Fliegen‘ kommen. (Die melismatische Silbe überfliegt sozusagen eine Stufe.)



4
 3 vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for- mus ce-re:
 2 cep-tis sa-lu-ta-ri-bus mo- ni-ti et di- ne ma- ti au- de mus ce-re:
 1 Prae- ni-ti et di- ne ma- ti au- de mus ce-re:
 Bogen Bogen Welle

Der äußeren melodischen ‚Bewegung‘ entspricht eine innere Bewegung bei den Singenden und Hörenden. Die Freude darüber, dass wir Gott als ‚Abba‘ (Papa) anreden dürfen, findet so ihren Ausdruck. Dieses melodische Konzept entspricht auch der Orantenhaltung des Priesters am Altar, der die Hände nach oben öffnet und nach oben blickt. Gesteigert wird diese ‚Erhebung‘ noch zu Beginn des Paternoster



4
 3 vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for- mus ce-re: no-ster, es in
 2 cep-tis sa-lu-ta-ri-bus mo- ni-ti et di- ne ma- ti au- de mus ce-re: Pa- ter qui cae-
 1 Prae- ni-ti et di- ne ma- ti au- de mus ce-re: Pa- ter qui cae-
 Bogen Bogen Welle Bogen mit Welle

Ist es Zufall, dass das ‚es‘ (du bist), das Gottes Wirklichkeit – er ist der ‚Ich-bin-da‘¹⁰ - anspricht, mit diesem höchsten Ton zusammentrifft?

Im Gesamtablauf des Paternoster kehrt dieser Wechsel von ‚Bögen‘ und ‚Wellen‘ immer wieder. Die nachfolgende synoptische bzw. tabellarische Darstellung, in der auf der linken Seite die ‚Bögen‘, auf der rechten die ‚Wellen‘ platziert werden, macht das sichtbar.

⁸ Die gregorianische Melodie entstammt der römischen Tradition und geht auf Quellen des 11. und 12. Jahrhunderts zurück.

⁹ An Festtagen ist ja auch der Kirchenraum besonders geschmückt, und der Priester trägt ein besonders schönes Gewand.

¹⁰ 2. Buch Moses (Exodus) 3,14

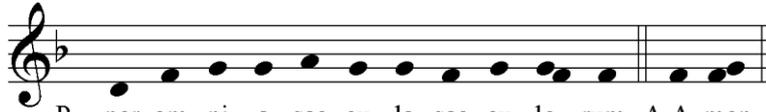
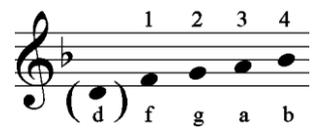
Synoptische Darstellung des Paternoster

A: Gottes Handeln



Die melodische Struktur dieses Paternoster beruht auf dem Tetrachord (von griech. tetra = vier und chordē = Saite).

Die Viertonstruktur bildet die Grundlage des antiken Tonsystems und ist auch in anderen Kulturen eine bestimmende Größe. Das ganze Paternoster bewegt sich im Raum der vier Töne f – g – a – b. Lediglich gegen Schluss (in Phrase 9) erscheint als besonderes Schlusszeichen der neue Ton d. Bis zu dieser Stelle wurde nämlich bis zur Liturgiereform im Gefolge des des 2. Vaticanum das Paternoster vom Priester allein gesungen. Danach setzte die Gemeinde mit „Sed libera nos a malo“ ein. Die 9. Phrase war also in diesem Sinne wirklich eine Schlusszeile. Ein noch deutlicherer Hinweis auf die Schlussfunktion dieser Phrase ist die Tatsache, dass hier die geläufige Schlusswendung von Orationen zitiert wird (per omnia saecula saeculorum = von Ewigkeit zu Ewigkeit). Auch der dem Paternoster voraufgehende Kanon schließt so:



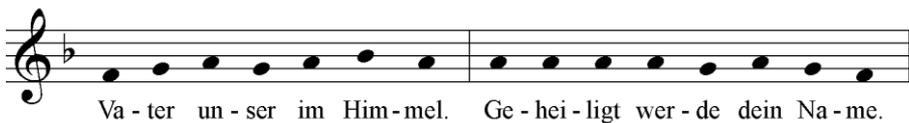
P ...per om-ni - a sac-cu - la sac-cu - lo - rum. A A-men.

Auf diese vom Priester im lateinischen Hochamt laut gesungene Schlusswendung folgte dann die Aufforderung zum Paternoster: Oremus: Praeceptis salutaribus moniti ...

Das Paternoster ist also kein isoliertes Einzelstück, sondern integraler Bestandteil eines Zusammenhangs. Das widerspricht nicht der in der Analyse festgestellten Schlüssigkeit der Formgebung.

Da das Pater noster nun vom Volk gesungen wurde, fügte man nach dem Vorbild der evangelischen Christen die Doxologie (Quia tuum ..) an und ließ dazu eine gregorianische Melodie nachkomponieren. Dieser Aufgabe unterzog sich Pater Cardine aus Solesmes, einem Kloster in Frankreich, das auf dem Feld der Gregorianikforschung und -pflege damals führend war. Allerdings bleibt diese Doxologie vom vorhergehenden Paternoster-Text abgetrennt, weil man die alte Oration („Libera ...“), die den Gedanken des „libera nos a malo“ nach Art der mittelalterlichen Tropen weiterspinn, in verkürzter Form beibehielt.

Die deutsche gregorianische Fassung des Vaterunser lautet nach dem Vaticanum II:



Va - ter un - ser im Him-mel. Ge - hei - ligt wer - de dein Na - me.



Dein Reich kom-me. Dein Wil-le ge-sche-he, wie im Him-mel so auf Erden.



Un-ser täg-li-ches Brot gib uns heu-te. Und ver-gib uns un-sere Schuld,



wie auch wir ver-ge-ben un-sern Schul-di-ger. Und füh-re uns nicht in Ver-su-chung,



son-der er - lö - se uns von dem Bö - sen. Denn dein ist das Reich



und die Kraft und die Herr-lich-keit in E - wig-keit. A - men.

Die deutsche Fassung schließt eng an die lateinische an. Die Klein-Melismen sind eliminiert. Das liegt vielleicht auch daran, dass heute dieser Gesang vom Volk gesungen wird. Die spezifische, dem Textsinn entsprechende formale Struktur geht aber verloren. Dennoch macht eine Darstellung in Tabellenform, die der Darstellung des „Pater noster“ entspricht, deutlich:

Es gibt immer verschiedene Perspektiven, unter denen man solche Phänomene betrachten kann. Man kann sogar – mit Recht - sagen, bei nur 4 Tönen sei es statistisch naheliegend, dass sich solche Beziehungen zufällig ergeben. Aber auch das ist kein Argument gegen eine gelungene Text-Musik-Beziehung. Die von Schülerinnen und Schülern so gerne gestellte Frage, ob „der Komponist“ – den gibt es in den alten liturgischen Gesängen meist nicht - das etwa bewusst gemacht habe, läuft letztlich ins Leere. Auch der Komponist hat nicht die Kontrolle über alle Einzelheiten seiner Komposition. Sein Gehirn bzw. seine Imaginationskraft arbeitet komplexer, als es seine bewusste Kontrolle erfassen kann. Und das gilt noch mehr für ‚Gemeinschaftsleistungen‘ von Jahrhunderten, wie sie in den liturgischen Gesängen vorliegen. Es könnte also durchaus sein, dass derjenige, der die Melodie zum Vaterunser in Anlehnung an das lateinische Vorbild in den sechziger Jahren ‚komponiert‘ hat, erstaunt wäre, wenn er obige

Pa-ter no-ster, qui es in cae-lis;

Gott er-hal-te Franz den Kai-ser
Ei-nig-keit und Recht und Frei-heit

Interpretation läse. Aber ist sie deshalb falsch?

Hat Joseph Haydn, als er angesichts der auf Wien vorrückenden napoleonischen Truppen seine Hymne auf den Kaiser („Gott erhalte Franz den Kaiser“) schrieb – wir singen die Melodie noch heute als deutsche Nationalhymne mit dem Text „Einigkeit und Recht und Freiheit“ – bewusst das Paternoster (fast) wörtlich zitiert? Oder hat er bei diesem Lied, das als Gebet gedacht war, unbewusst die Gebetshaltung des Paternoster eingenommen? Oder ist das purer Zufall? Tatsache bleibt: die deutsche Nationalhymne ist nicht wie die französische und viele andere ein pathetisches Marschlied, sondern eine Mischung aus Choral und Volkslied. (Noch im 2. Weltkrieg haben deutsche Soldaten in

französischen Dörfern erlebt, dass in der Sonntagnachmittagandacht bei der Aussetzung des Allerheiligsten das „Tantum ergo“ auf Haydns Melodie – die Nationalhymne des ‚Erbfeindes‘ - gesungen wurde.)

Von dem Komponisten Gustav Mahler wird erzählt, dass er, als er einer Probe beiwohnte, in der eine seiner Symphonien erarbeitet wurde, plötzlich ganz elektrisiert fragte, ob er mal einen Blick in die Partitur werfen könnte, und dann erstaunt feststellte, „Ich wusste gar nicht, dass ich das so komponiert habe“. Hier hat also ein Interpret etwas entdeckt, dessen der Komponist sich nicht bewusst war.

„Weiß doch selbst nicht, was ich singe, / In mir wächst und reift das Lied“ heißt es in dem Gedicht „Kam zu dir mit einem Gruße“ (1843) des russischen Lyrikers Afanassij Fet.

Die Stichhaltigkeit einer Deutung muss sich im Kontext der Gesamtinterpretation durch ihre innere Logik erweisen. Nur dann kann man darauf vertrauen, dass auch andere sie plausibel finden und nachvollziehen können.

Letztlich geht es auch gar nicht darum, die Musik definitiv zu ‚erledigen‘, festzuschreiben. Das Bemühen um ein differenziertes Verstehen und Erklären soll vor allem zur Folge haben, dass man die Musik genauer und intensiver erfahren und erleben kann. Das Potential der Musik kann nicht durch Worte ersetzt werden.

Warum singt man überhaupt in der Kirche so viel?

Die Frage gibt Gelegenheit, vieles im Detail schon Gesagte noch einmal zusammenzufassen. Interessant ist dabei auch ein Hinweis darauf, dass es Zeiten gab, wo der ganze Gottesdienst gesungen wurde. In der koptischen Liturgie und in anderen alten Liturgien ist das bis heute so. Auch in der römischen Kirche wurde bis zum 2. Vatikanum in einem feierlichen Hochamt bis auf die Predigt alles (in lateinischer Sprache) gesungen.

Interessant ist auch die Frage: Warum Latein, wenn der normale Gottesdienstbesucher das gar nicht versteht? Hier ist zwar nicht der Ort, dieses Problem in Breite zu diskutieren, aber einige Hinweise hat die Interpretation ja schon ergeben. Wichtig ist vor allem der Gedanke, dass der sprachliche Informationswert nicht alles ist. Der Gebrauch der alten lateinischen Sprache könnte also – abgesehen vom Traditionswert, der in allen Riten und Kulturen eine besondere Rolle spielt – gerade die Besonderheit dieser nonverbalen Kommunikation, die alle Begriffe übersteigt, hervorheben. Diese Haltung ist allerdings in einer Zeit, wo besonders auf die ‚didaktische‘ Akzentuierung des Gottesdienstes Wert gelegt wird, schwer verständlich zu machen. Dennoch ist es wichtig, solche Gegenpositionen bewusst zu machen, um den Reichtum religiöser Haltungen nicht aus dem Blick zu verlieren und um die eigene, zeitbedingte Position in ihrer Reichweite und in ihren Grenzen zu verstehen.

Xavier Naidoo: Vater unser /CD " Noiz", 14.05.2004)<http://www.youtube.com/watch?v=tCYZNeDVOZQ>

Va - ter un - ser im Him - mel, ge - hei - ligt wer - de dein Na - me. Dein Reich
 kom - me. Dein Wil - le ge - sche - he, wie im Him - mel so auf Er - den. Un - ser
 täg - li - ches Brot gib uns heu - te. Und ver - gib uns un - se - re Schuld, wie auch
 wir ver - ge - ben un - sern Schu - ldi - gern. Und füh - re uns nicht in Ver - su - chung, son - dern er -
 lö - se uns von dem Bö - sen. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die
 Herr - lich - keit in E - wig - keit. A - men, a - men, a - men, a - men.

Die nach der Aufnahme angefertigte Transkription ist nicht in allen Einzelheiten genau. Vor allem kann sie natürlich nicht die Intonationsschwankungen - Steigen um einen Halbton im Laufe des Stückes - wiedergeben.

Das Stück orientiert sich am Stil der einstimmigen Katillation. Erst am Schluss („Denn dein ist das Reich ...“) geht es in eine emphatische Steigerungsdraturgie über.

„Vater unser“ von Ernst Arfken, 1958 (Übersetzung eines „Our father“ aus Trinidad)



Va - ter un - ser, der du bist im Him - mel, ge - hei - ligt wer - de dein Na - me, dein Reich kom - me, dein Wil - le ge - sche - he, ge - hei - ligt wer - de dein Na - me.

1. Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Name, dein Reich komme, dein Wille geschehe, geheiligt werde dein Name.
2. Wie im Himmel, so auch auf Erden, geheiligt ... unser täglich Brot, Herr, gib uns heute, geheiligt ...
3. Und vergib uns unsere Schulden, geheiligt ... wie auch wir vergeben unseren Schuldern, geheiligt ...
4. Und führ uns, Herr, nicht in Versuchung, geheiligt ... sondern erlöse uns von dem Bösen, geheiligt ...
5. Denn dein ist das Reich und die Kraft, geheiligt ... und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen. Geheiligt ...

Englischer Originaltext des Calypso-Vaterunsers aus Trinidad:

Our father, who are in heaven, hallowed be thy name,
thy kingdom will come, thy will be done,
hallowed be thy name. usw.

Schon vor dem 2. Vaticanum, etwa ab 1955, gab es eine Bewegung, die versuchte die religiöse Musik durch Anpassung an ‚moderne‘ Musikgenres wie den Schlager oder den Jazz attraktiver, vor allem jugendgemäßer zu machen.

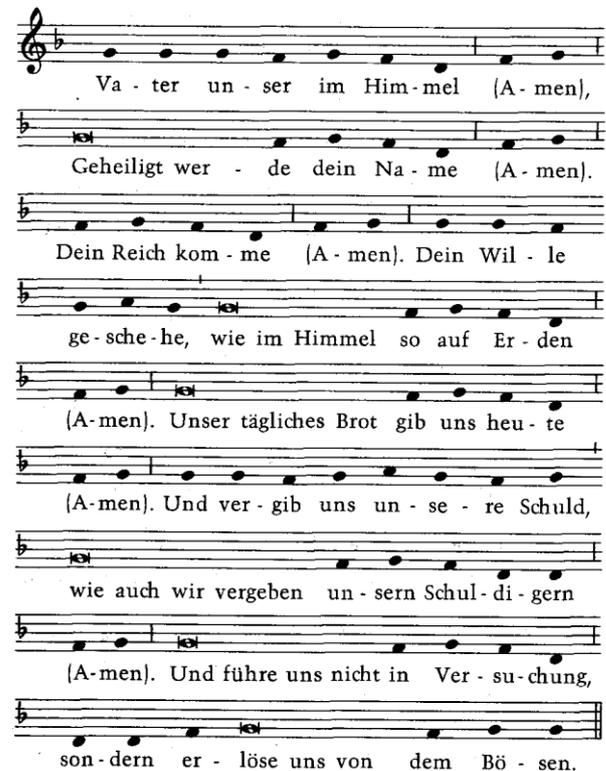
1956 wird auf dem Evangelischen Kirchentag in Frankfurt am Main das Musical "Hallelujah Billy" von Helmut Barbe aufgeführt, in dem Jazzelemente verwendet werden.

1958 wird von Johannes Haas das Missionswerk "Jugend für Christus" gegründet. Die Gruppe entwickelt ein neues Liedrepertoire, das vor allem amerikanische "Evangeliumslieder" bearbeitet und mit deutschen Texten versieht. Die Lieder verbreiten sich mit Windeseile.

1958 werden erstmals auch Negro-Spirituals auf dem Berliner Katholikentag mit englischem Originaltext vorgetragen. In der Folgezeit erfolgen dann Umdichtungen der Spirituals ins Deutsche. Viele der gebräuchlichen Neuen Geistlichen Lieder sind so entstanden (Go, tell it on the mountain → Kommt, sagt es allen weiter; Get on board → Immerfort will ich singen; Joshua fit de battle → Brüder ruft in Freude; He's got the whole world → Er hält die ganze Welt usw.). Der endgültige Durchbruch kam dann 1960 mit Martin Goothard Schneiders „Danke für diesen guten Morgen“, dem Siegertitel des Tutzingener Liederwettbewerbs, der auch außerhalb des kirchlichen Rahmens in der Hitparade reüssierte.

In diesen Kontext gehört das „Vater unser“ von Arfken (1958). Ernst Arfken ist evangelischer Theologe und hat ein „Our father“ (in Calypsoform) aus Trinidad mit deutschem Text unterlegt. Bekannt wurde das Stück vor allem in einem Satz von O. G. Blarr. Dieser Satz entstand – nach mündlicher Auskunft des Komponisten - im Zusammenhang mit einer Duisburger und Düsseldorfer Bewegung in der evangelischen Kirche im Jahr 1964. Veröffentlicht wurde er 1965 im Bosse-Verlag.¹¹ Mit den Spirituals gemeinsam hat dieses „Vater unser“ das call & response- (Ruf-Antwort-)Prinzip, bei dem die Gemeinde auf jede Zeile des Vorsängers mit einem Refrain antwortet, eine Gebetsform, die es auch im abendländischen Raum seit Urzeiten gibt, etwa in den Litaneien. Das einfache gregorianische Vaterunser aus dem „Gotteslob“ (Nr. 363) mit den Amen-Antworten nach jeder Bitte hat eine vergleichbare Struktur.¹²

Zweite Melodie GL 363



Va - ter un - ser im Him - mel (A - men),
Geheiligt wer - de dein Na - me (A - men).
Dein Reich kom - me (A - men). Dein Wil - le
ge - sche - he, wie im Himmel so auf Er - den
(A - men). Unser tägliches Brot gib uns heu - te
(A - men). Und ver - gib uns un - se - re Schuld,
wie auch wir vergeben un - sern Schul - di - gern
(A - men). Und führe uns nicht in Ver - su - chung,
son - dern er - löse uns von dem Bö - sen.

¹¹ „Überdenk ich die Zeit“. Neue Geistliche Lieder vom Evangelischen Kirchentag 1965

¹² Vorbild für diese Version ist das mozarabische Modell des Paternoster im Sakramentar von Monte Cassino (ca. 1130).

Es handelt sich um ein tänzerisch bewegtes Mitmachstück. Es spricht zunächst vor allem körperlich an. Im Vordergrund steht der Rhythmus. Die Melodie scheint (zunächst!) keinerlei Rücksicht auf den Text zu nehmen, zumindest nicht auf dessen Prosodie (seine sprachrhythmische und sprachmelodische Gestalt). Man braucht nicht lange nach ‚falschen‘ Betonungen u. ä. zu suchen. Wenn man den Text erst im normalen Sprechtönen und dann im Rhythmus des Liedes spricht, wird deutlich, dass der Rhythmus nicht dem Sprachduktus folgt, sondern Körperreflexen, wie sie in den Gegenakzenten afroamerikanischer Musik (Gospel, Blues, Jazz) besonders zu beobachten sind. Gerade solche Besonderheiten führen zu der stimulierenden Wirkung dieser Musik..

Wie ungewohnt das damals war zeigen folgende Textauszüge:

Fakten (Mitteilungsblatt der Frauen- und Mannesjugend im Erzbistum Köln) 4/1969, S. 13

Die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn hat in einer Sitzung am 23. April 1969 eingehend die Verwendung von Jazz- und Schlagermusik im Gottesdienst erörtert. Nach mehrstündiger Beratung kam die Kommission zu folgendem Ergebnis:

1. Jazz- und Schlagermusik sind, bedingt durch die unproportionierte Verwendung der kompositorischen Elemente (Rhythmik, Melodik, Harmonik) als musikalische Formträger für religiöse sowie liturgische Texte ungeeignet.
 2. Der vielfach angeführte Vergleich mit den Kontrafakten des 14. bis 16. Jahrhunderts ist nicht aufrecht zu erhalten. Das Verfahren der Kontrafaktur (Umdichtung geistlicher in weltliche und weltlicher in geistliche Lieder unter Beibehaltung der Melodie) war damals möglich wegen der geistigen und formalen Verwandtschaft der weltlichen mit der religiösen Kunstausübung. Dieser geschichtliche Vorgang war ein Prozess ohne besondere religiös pädagogische Absichten. Allein die Überlegung, wie bessere Beziehungen zwischen Kirche und Welt herzustellen seien, rechtfertigen nicht, religiöse bzw. liturgische Texte mit Jazz- und Schlagermelodien zu versehen.
 3. Jazz und Schlager in ihrer landläufigen Gestalt haben die Verbindung zur Kunstmusik verloren. Die Überbetonung des Rhythmischen bewirkt eine einseitige körperlich bezogene Ekstase, die einer allgemeingültigen christlichen Spiritualität keine Ausdrucksmöglichkeit bietet.
 4. Die Kommission verkennt nicht die schwierige Lage der Jugendseelsorge, die um eine Jugend ringt, die fortwährend dem Einfluss primitivster Konsummusik ausgesetzt ist.
 5. Die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn bietet Gespräche über die gesamte Problematik an. Man war einstimmig der Auffassung, dass die Kirchenmusik aller Stilepochen auch für die heutige Jugend anziehend sei.
- gez. Brauckmann, Domchordirektor (Leiter der Kommission für Kirchenmusik)

Dass es sich nicht nur um eine kirchliche Abwehrhaltung handelte, mag folgender Hinweis aus dem Bereich der Musikpädagogik verdeutlichen:

1954 wird in „Musik im Unterricht“ von C. Bergmann dem Unterrichtenden geraten, einem Anhänger des Jazz „vorurteilsfrei“ darzulegen, dass die „urgründigen, vitalen Gefühle des Jazz der heutigen Bewusstseinslage nicht angepasst seien“. Es müsse verhindert werden, dass man sich dieser ‚Vitalsphäre‘ wie einem Rauschgift hingeebe. Jedoch: „Stücke von Bartok, Orff u. a. könnten im Sinne hoher Kunst ‚als Ersatz‘ vielleicht ihre Wirkung tun.“

Diese Problematik wird – für Schüler attraktiv und nachvollziehbar – im Film **Sister Act** (1992) aufgearbeitet, besonders in „Hail Holy Queen“, wo der alte Choral im gefühlsinnigen Choralton, dann im ekstatischen Gospelstil vorgetragen wird.

Video:

<http://de.youtube.com/watch?v=x2osa8o8L-E>

Dazu einige Materialien:

Hail Holy Queen (Sister Act)

Hymn like
mf

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma - ri - a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma - ri - a.

Moderately Fast Rock

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma - ri - a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma - ri - a.

Schüleräußerungen (Klasse 10, 1996) zu „Hail Holy Queen“

<p>CHORAL ruhig, schüchtern, steif langatmig besinnlich, ehrwürdig engelgleich, heilig</p> <p>mehrstimmig sauber gesungen</p>	<p>GOSPEL schwungvoll spritzig Rhythmus im Vordergrund, Klatschen, Körperbewegung weltlich einstimmig shouts</p>
---	--

Oppositionsbegriffe

Reinheit, ‚Heiligkeit‘	Sinnlichkeit
Seele, Andacht	Körper
Gefühl, Innerlichkeit	Extrovertiertheit, Tanz
‚edle‘ (Zurück-)Haltung	ekstatischer Ausdruck
Disziplin, Beherrschung, Maß	Spontaneität, Ausgelassenheit
weltabgewandt	weltoffen
Nonnentracht - Körperverhüllung	sich körperlich ausdrücken

Musikalische Mittel

Melodik + ‚reiner‘ (‚harmonischer‘) mehrstimmiger Satz ausgesetzte (komponierte und dann eingeübte) Mehrstimmigkeit	rhythmisch bestimmter musikalischer Ablauf spontane, improvisierte „fill ins“, „call & response“
Chromatik: Gefühlsausdruck gleichmäßig und ruhig fließender Zeitablauf	einfache Ein- oder Zweistimmigkeit Rhythmisch (= körperlich betonter Ablauf (off-beat-Akzente)
betont– unbetont (1234)	‚aufpeitschende‘ Gegenakzente (Synkopen bzw. „after beats“) auf 2 und 4
Fermaten (Gefühls-Haltepunkte) und dynamische Nuancen (als Gefühlsgesten)	durchgehender drive, durchlaufende rhythmische Begleitpatterns (Muster)
Choral	Gospel

Internet (8/98):

Eine lebendige Kirche? Das gibt's doch nur im Kino! (z.B. bei "Sister Act") **Irrtum!** Lebendige Kirche, lebendiges Christentum ist näher als Sie denken! Kirche kann Spass machen, Gottesdienst kann ein fröhliches Fest sein, weil Jesus gesagt hat: **"Ich bin gekommen, damit ihr Leben im Überfluss habt!" Haben Sie das gewusst?** Schade, dass viele Menschen mit Kirche und Gottesdienst eher eine langweilige Angelegenheit verbinden. Das muss nicht so sein! Eine lebendige Gemeinde? Kirche wird da interessant, wo der Glaube an Gott einen realen Bezug zu meinem Leben bekommt. Vergebung von Schuld, inneres Heilwerden, Befreiung von Furcht und innerer Leere müssen nicht trockene, theologische Theorie bleiben. Als freie evangelische Gemeinde bemühen wir uns, den christlichen Glauben so zu leben, dass er verstanden wird. Dazu gehört ein moderner Musikstil im Gottesdienst, ansprechende, lebensnahe Predigten, Beteiligung der ganzen Gemeinde am Gottesdienst und ganz besonders - **herzliches, verständnisvolles Zusammenleben.** *Freie Christengemeinde Bayreuth*

Szene aus dem Film Sister Act:

Aufführung beim „Hochamt“, Priester spricht im pastoralen Ton, fast leere Kirche, Messdiener in den typischen Gewändern

1. Teil: voll Andacht und Gefühl, angenehme Überraschung bei den Hörern, „verklärter“ Blick der Oberin
2. Teil: Klatschen, Körperausdruck, shouts, call & response, rhythmische patterns, Klavierbegleitung im Boogie-woogie-Stil

Schnitt nach draußen, Alltagswelt, Jugendliche kommen neugierig in die Kirche, Pfarrer winkt sie freundlich herein. Messdiener geben ihre steife Haltung auf, gehen (mit dem Fuß wippend und locker-lächelnd) mit. Schluss: Beifallsklatschen

Streitgespräch zwischen der Oberin und Schwester Clarence, die den Chor einstudiert und geleitet hat:

Oberin: Tanzeinlagen, Boogie-woogie auf dem Klavier. Was haben Sie sich dabei gedacht?

Clarence: Ich habe gedacht, wie die die Bude in Las Vegas voll kriegen.

Oberin: Keine Knickse vor den Kirchgängern, kein Theater, kein Kasino in der Kirche!

Clarence: Aber die Leute gehen gern ins Theater. Kirche ist langweilig. Wir könnten die Bude voll kriegen.

Oberin: Durch Blasphemie?? Sie haben den Chor verdorben und die Kirche entweiht!

Clarence: Wir können L e b e n in die Kirche bringen.

Pfarrer: Welch erbauliches Programm, welch himmlische Musik....!

Acta et decreta Concilii Provinciae Coloniensis MDCCCLX, Köln 1862, S. 121ff. CAPUT XX.

Über den Kirchengesang

Weil alles, was geeignet sein kann, den Sinn für Frömmigkeit zu wecken, mit Recht von der Kirche angewandt wird, erlaubt sie das Studium der Musik, die eine große Kraft besitzt, die Herzen zu bewegen, nicht nur, sondern ist dafür, dass es sehr gefördert wird. Aber weil dabei Heiliges und Profanes sich irgendwie berühren und leicht vermischen, haben die Vorsteher der Kirchen geglaubt, vorsichtig handeln zu müssen, und wiederholt erklärt, dass alles, was profan erscheine, ferngehalten werde. Das Konzil von Trient schreibt den Bischöfen vor, von den Kirchen all die Musik fernzuhalten, der – durch Orgel oder Gesang – etwas Zügelloses und Unreines anhaftet. Deshalb erklärt Papst Benedikt XIV.: „Das aber gehört zweifellos zur Aufgabe eines Bischofs, dass er mit synodalen Dekreten die Kirchenmusik, soweit es ihm in seiner Diözese notwendig erscheint, in feste Bahnen lenkt und so einrichtet, dass sie die Herzen der Gläubigen zur Frömmigkeit anstachelt und nicht, wie es in den Theatern geschieht, nur die Ohren mit leerem Vergnügen umschmeichelt.“ ... Und sicherlich ziemt sich nichts weniger für die Würde des Gotteshauses und ist nichts mehr der Heiligkeit des göttlichen Opfers entgegengesetzt als der konfuse Lärm der Instrumente und der Tumult der mehr zusammen Schreienden als Zusammenstimmenden, wie man das immer wieder in den Kirchen hört. Ein Skandal aber ist es, wenn Theatermusik (Opern) oder Symphonien mit all ihrem Lärm und ihrer Üppigkeit und Weichheit ins Haus des lebendigen Gottes übertragen werden. Deshalb sind diese Musikformen, die eher Ablenkung und weltliche Gefühle als Erbauung und Andacht bewirken, gänzlich aus den Kirchen auszuschließen.

Plakativer Problemaufriss an zwei Texten:

<p><u>Internet 08/1998 (Freikirche)</u></p> <p>lebendiger Gottesdienst Leben im Überfluss Spass interessant realer Lebensbezug: Vergebung, Heilwerden verstehbarer Glaube moderner Musikstil lebensnahe Predigt</p> <p>Beteiligung der Gemeinde</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">ICH/WIR sozial / horizontal GOTT → WELT</p>	<p><u>Kölner Dekret 1862 (Tridentinum)</u></p> <p>Haus des lebendigen Gottes Frömmigkeit Bewegung des Herzens heilig versus <i>profan, zügellos, unrein</i>, Herzen erheben, nicht <i>leeres Vergnügen (sinnlicher Genuss)</i> </p> <p>Würde versus <i>Theatermusik</i> Erbauung/Andacht versus <i>Ablenkung/weltliche Gefühle</i> </p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">GOTT vertikal WELT → GOTT</p>
--	--

Zum geistesgeschichtlichen Hintergrund:

Platon (427-347 v. Chr.) lässt die Affekte (páthoi) nur gelten, sofern sie in Eintracht mit der Vernunft auf das Gute gerichtet sind. Auch die affektiven Kräfte der Musik, Tonarten, Rhythmen, Gesangsweisen, Instrumente, werden nach ethischen Gesichtspunkten selektiert: Bei der Erziehung ist nur zugelassen, was die Entwicklung der (staatsbürgerlichen) Tugenden fördert...Für **Aristoteles** (384-322 v. Chr.) besteht die Tugend nicht im Freisein von Affekten, sondern in ihrer Beherrschung: »Ihre Übertreibung ist fehlerhaft, ihr Ausbleiben ist tadeln, das rechte Maß aber wird gelobt und gedeiht zum Rechten... Die Philosophenschule der **Stoiker** (etwas 300 v. Chr. bis 250 n. Chr.) sieht in den Affekten die triebhaften, unvernünftigen Strebungen, die Verwirrungen der Seele (perturbationes animi), die es auszurotten gilt: Zum Ideal des Weisen gehört die Apathie, das völlige Freisein von Affekten. - Im Mittelalter hat namentlich **Thomas von Aquin** (1225-1274) aristotelische und stoische Elemente der Affektenlehre unter moraltheologischem Aspekt aufgegriffen und eine Analyse der Affektverursachungen in Beziehung gesetzt zur freien Willensentscheidung, die auf die Passiones einen regelnden Einfluss nehmen soll. (H. H. Eggebrecht: Musik im Abendland, München 1996 S. 349)

Chrysostomos (ca. 345-407 n. Chr.): „Lasst uns indessen einen Blick auf die Unterhaltung nach eingenommener Mahlzeit werfen. Dort hört man Pfeifen, Zithern, und Querflöten; hier dagegen keine widerlich lärmende Musik, sondern was? Hymnen und Psalmgesänge. Dort ertönen Lieder zum Preise der Dämonen, hier zum Lobe Gottes. [...] Gott hat dich mit seinen Gaben genährt, und anstatt ihm zu danken, lässt du die Dämonen auftreten? Denn jene mit Saiteninstrumenten begleiteten Lieder sind die reinsten Teufelgesänge.“ (Exposito in Ps. 41).

Augustinus (396 in „Confessiones“): "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, dass nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewusstsein. Und doch muss ich, wenn es mir zustößt, dass ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören."

Andererseits sagt Augustinus:

"Suche nicht die Worte, mit denen Du das ausdrücken könntest, was Gott gefällt (...). Was bedeutet es, im iubilus zu singen? Die Erkenntnis, mit Worten nicht ausdrücken zu können, was das Herz bewegt."

Islamische Haltung gegenüber der Musik:

Der Prophet selber hat nie ein direktes Verbot ausgesprochen, aber in der Sunna (der Gesamtheit der von Mohammed überlieferten Aussprüche), heißt es, der Teufel habe als erster gejammert und als erster gesungen. Er habe die Menschen zum Singen angestiftet. Seitdem wird unter islamischen Theologen über die Verwendung der Musik gestritten. Nicht wenige meinen, sie vertrage sich nicht mit den Prinzipien der Bescheidenheit und Sittsamkeit, sie verführe zum leichten Zeitvertreib, zum Trinken und Tanzen - was als unmoralisch galt - und halte so die Gläubigen von ihren Pflichten ab. Umstritten ist allerdings nicht die Koranrezitation an sich, wohl aber ein verzierungsreicher, mit vielen Melismen (tonreiche Girlanden auf einer Textsilbe) durchsetzter, künstlerisch aufwendiger Vortrag, weil er die Zuhörenden so sehr (sinnlich) fesseln kann, dass sie über den Inhalt der Worte nicht mehr nachdenken.

Die islamischen Kontroversen um die Musik halten bis heute an: Ein besonders extremes Beispiel aus jüngster Vergangenheit waren die Taliban in Afghanistan, die während ihrer Herrschaft von 1996-2001 jegliche Art von Musik

und Unterhaltung verboten haben. Im Iran durften unter Ayatollah Khomeini fünfzehn Jahre lang nur Kriegshymnen, traditionelle Lieder und sehr ruhige Instrumentalmusik gespielt werden. Musik galt nur als akzeptabel, wenn sie keine berausende Wirkung entfaltet.

Schon ab dem 8. Jahrhundert bildeten die Sufis eine starke (mystische) Gegenbewegung gegen die sunnitische Orthodoxie. Sie nutzten gerade die Musik und den Tanz als Mittel zur ekstatischen Annäherung an Gott. Sehr bekannt sind in diesem Zusammenhang die schnellen Wirbeltänze der Derwische. Die Sufis wurden benannt nach dem Büßergewand aus Wolle, das sie in ihrer frühen Zeit trugen (arab. suf = Wolle).

Ein Vergleich des Calypso-Vaterunsers mit dem Paternoster und dem deutschen gregorianischen Vaterunser wird bei Schülern zunächst zu ähnlichen Gegensatzpaaren führen:

fröhlich – traurig
rhythmisch – langweilig
 u. Ä.

Die Frage ist allerdings: Ist das Calypso-Vaterunser wirklich so plakativ extrovertiert und das Paternoster wirklich so ‚langweilig‘, so ‚körper- und gefühllos fromm‘, wie die Schülerinnen und Schüler das wahrscheinlich empfinden?

Schauen wir uns die Melodien einmal etwas genauer an: Wenn man die Tonkurve des Calypso-Vaterunsers nachzeichnet, stellt man einen überraschend sinnvollen, vom Text her leicht zu deutenden Aufbau fest. Nach zwei ‚Verneigungen‘ ‚hebt sich der Blick‘ nach oben. Der Spitzenton (‚Himmelston‘) steht genau in der Mitte (‚dein Reich‘). Danach senkt sich die Melodie wieder zum Ausgangston. Drei Raumebenen sind deutlich zu erkennen:

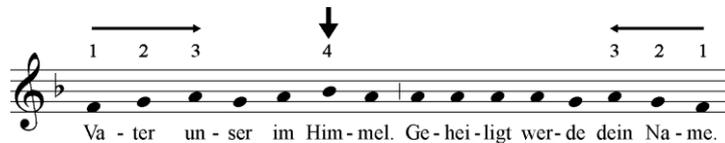
T. 1-2: der tiefe Raum vom Grundton g' (1. Stufe der Tonleiter, hier auch Anfangs- und Schlussston) abwärts,

T. 3-4 und T. 7-8: der mittlere Raum (die Stufen 1, 2, 3 der Tonleiter),

T. 5-6: zunächst der hohe Raum, dann aber (mit dem e') ein kurzes Abtauchen in den tiefen Raum. Diese umfassende Geste passt sehr schön zum Text, der die Erfüllung des Willens Gottes auf Erden erbittet.



Beim Vergleich mit dem liturgischen Vaterunser entdeckt man eine verblüffende Parallele:



Neben der Aufgipfelung in der Mitte entsprechen sich auch der Anstieg über die Stufen 1, 2 und 3 und der (spiegelbildliche) Abstieg am Schluss. Vermutlich bezieht sich also das Calypso-Vaterunser auf das weltweit bekannte lateinische Paternoster, das ja im Vaterunser nachgebildet ist.

Die Musik des Calypso-Vaterunsers ist an den breiten Strom der Populärmusik unserer Zeit angepasst. Wie dort sind es die rhythmischen Patterns der Schlagzeuggruppe und auch anderer Instrumente, die zu den wesentlichen Merkmalen gehören. Welche Vorstellung vom Sinn der Feier der Messe könnte sich dahinter verbergen? Wie unterschieden sich die verschiedenen Gebetshaltungen? Betont wird die ‚Horizontale‘, der Gedanke des Miteinander-Feierns, der Versammlung der Gläubigen, des ganzheitlichen – auch körperlichen – Sich-Einschwingens.

Peter I. Tschaikowsky: Pater noster (original: Molitva Gospodnja)

Transkription nach der CD „Vater unser“, K 3-7831-1534-7, 1996

Peter Tschaikowsky hat seine liturgischen Kompositionen für den russisch-orthodoxen Gottesdienst geschrieben. Er steht in der Tradition der mehrstimmigen vokalen russischen Kirchenmusik, die allerdings seit dem beginnenden 19. Jahrhundert in Anpassung an die westliche Musik „modernisiert“ wurde. An dem Klangbeispiel merkt man das vor allem an der differenzierten Dynamik und an der teilweise romantischen „Reizharmonik“. Beibehalten wurde aber der Verzicht auf Instrumentalbegleitung.

Pa-ter no-ster, qui es in cae - lis; san - cti-fi-ce-tur no-men tu-um; ad - ve-ni-at re-gnum

7 tu-um; fi - at vo-lun-tas tu - a, si - cut in cae-lo, et in ter - ra. Pa-nem no-strum

13 co-ti-di-a - num da no-bis ho-di-e; et di-mit-te no-bis de-bi-ta

17 no - stra, si - cut et nos di - mit-ti-mus de-bi - to - ri-bus no-stris; et ne nos in-

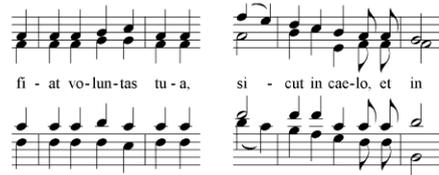
23 du-cas in ten-ta-ti - o - nem; sed li - be-ra nos a ma - lo.



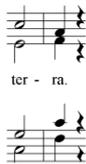
Pa-ter no-ster, qui es in cae - lis; san - cti-fi-cc-tur no-men tu-um;



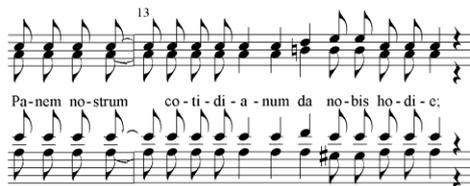
ad - ve-ni-at re-gnum tu-um;



fi - at vo-lun-tas tu - a, si - cut in cae-lo, et in



ter - ra.



Pa-nem no-strum co-ti-di-a-num da no-bis ho-di-e;



et di-mit-te no-bis de-bi-ta no-stra, si - cut et nos di - mit-ti-mus de-bi - to - ri-bus no-stris;



et ne nos in - du-cas in ten-ta-ti - o -nem; sed li-be-ra nos a ma - lo.

Vergleich des Paternoster von Tschaikowsky mit dem gregorianischen:.

Gemeinsamkeiten:

- Psalmoidierende Passagen (Tonrepetitionen), z.B. bei Tschaikowsky: „qui es in caelis“
- enger Tonraum (in der Regel 3-4 Töne)
- kleine Melismen
- Gliederung: 2. Teil beginnt bei „Panem nostrum“

Unterschiede:

- vierstimmiger Satz (Sopran, Alt, Tenor, Bass)
- dynamische Profilierung (Höhepunkt, lauter oder leiser werden), Gefühlsgestik

Strukturskizze:

Anfang	a Motiv	a wiederholt	a wiederholt	Höhepunkt 1	a Motiv	a wiederholt	Höhepunkt 2	Schlussbildung
				sicut in caelo et in terra.	<i>Panem nostrum cotidianum da nobis hodie;</i>	<i>et dimitte nobis debita nostra,</i>		
Pater noster, qui es in caelis;	<i>sanctificetur nomen tuum;</i>	<i>adveniat regnum tuum;</i>	<i>fiat voluntas tua,</i>				sicut et nos dimittimus debitoribus nostris;	et ne nos inducas in tentationem; sed libera nos a malo.

Die kursiv gedruckten Textpassagen sind die, die wiederholt werden. Die dreizeilige Anlage (in der Vertikale) soll grob die Tonhöhenverteilung anzeigen.

Tschaikowsky wahrt zwar die liturgische Form, erfüllt sie aber mit starken Ausdrucksgesten. Die Wiederholungen sind deutlicher ausgeprägt und münden am Ende des ersten Teils in einen fast dramatischen Höhepunkt. Der zweite Teil beginnt höher als der erste und führt am Schluss zu einer „tiefen, demütigen Verbeugung“. Die liturgische Gebetshaltung wird hier also zu einer stark persönlich gefärbten.

E Nomine: Vater unser CD „Das Testament“, zeitgeist 543 382-2, 1999
<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/enominevaterunser.pdf>